

**Neil Cochrane**

Neil Cochrane is as junior lektor  
aan die Departement Afrikaans,  
Universiteit van Pretoria verbonde.  
Epos: cochrane@postino.up.ac.za

## *Swart koring* van Joan Hambidge as parodie en pastiche op populêre kultuur

### **Swart koring by Joan Hambidge as parody and pastiche on popular culture**

In this article the functioning of parody and pastiche as postmodern strategies in *Swart koring* [Black Wheat] by Joan Hambidge are investigated. Firstly, the concepts of parody and pastiche within traditional and postmodern theoretical frameworks are discussed to clarify the distinction between these two closely related concepts. Secondly, the ways in which popular culture is undermined through the functioning of parody and pastiche and how this process operates within two specific post-modern manifestations will be explored. These manifestations include the disappearance of boundaries between high and popular literature and the manifestation of mass culture. **Key words:** Joan Hambidge, parody, pastiche, Afrikaans literature.

#### **Inleiding**

In 1996 verskyn die eerste roman van Joan Hambidge getiteld *Swart koring*. Sy volg dit op met *Die swart sluier* (1998) en *Sewe Sonjas en wat hulle gedoen het* (2001). Hierdie drie romans vorm nie net 'n trilogie nie, maar saam met *Die Judaskus* (1998) lewer Hambidge 'n belangrike bydrae tot die postmoderne roman in die resente Afrikaanse prosa deurdat sy 'n aantal postmoderne tendense en strategieë aksentueer. Een van die strategieë is die parodiëring van populêre kultuur, wat populêre letterkunde, media en ikone ondervang.

Die postmoderne karakter van *Swart koring* (die eerste roman in die trilogie) word as volg deur Hambidge (1997: 9) aangedui: "Trouens, ek het eers 'n boek oor die postmodernisme geskryf en dit toe 'getoets' in *Swart koring*. Buitelands het Umberto Eco eers *The Role of the Reader* en ander essays geskryf en sy roman, *The Name of the Rose*, is 'n uitvloeisel hiervan."

Verder kan die funksionering van parodie en pastiche as postmoderne strategieë in hierdie romans as 'n voortsetting van die vroeë poësieoeuvre van Hambidge gedurende die 1980's beskou word. In dié verband kan haar bundel *Gesteelde appels* (1989) vermeld word. Dat parodie 'n sleutelposisie in die poësieoeuvre van Hambidge beklee, word deur Snyman (1998: 503) bevestig: "Woorde is haar nering, en die leser geskool in die literêre teorie sal 'n inventaris kan saamstel van

verskillende denkrigtings wat in haar werk neerslag vind, soms as literêre oefening, soms as verwysing, meermale as 'n verfynde parodiespel."

Hambidge is egter nie die eerste beoefenaar van die parodie binne die Afrikaanse poësie nie. Parodie vind reeds vroeg neerslag in die Afrikaanse poësie in die werk van A.G. Visser, N.P. van Wyk Louw, D.J. Opperman, Peter Blum en M.M. Walters (Pretorius, 1992: 370). Ten opsigte van die prosagenre kenmerk parodie die werk van veral Etienne Leroux (Du Plooy, 1989). Hambidge plaas egter die werking van parodie binne 'n postmoderne raamwerk deurdat die parodieë wat sy lewer, ander postmoderne konsepte soos metafiksionaliteit, die versmelting van literere grense en die dominansie van massakultuur ondersteun. Sy ondermyn ook terselfdertyd 'n belangrike uitvloeisel van die postmodernisme, naamlik populêre kultuur deur parodie en pastiche.

### **Probleemstelling**

In die artikel word ondersoek ingestel na die werking van parodie en pastiche as postmoderne strategieë in *Swart koring*. Die sentrale fokus val op die wyses waarop populêre kultuur in hierdie teks deur parodie en pastiche ondermyn word en op welke wyses die ondermyningsproses binne twee spesifieke postmoderne manifestasies geskied, naamlik die verdwyning van grense tussen hoë en populêre letterkunde en die teenwoordigheid van massakultuur.

### **Tradisionele seinings van parodie en pastiche**

Alvorens parodie en pastiche binne 'n postmoderne raamwerk gestel word, is dit nodig om ondersoek in te stel na die wyses waarop die begrippe in 'n konvensionele raamwerk hanteer is. Vir dié doel is dit belangrik om te let op die twee kontrasterende benaderings wat die meeste kritici ten opsigte van parodie volg:

A comparable set of alternatives have characterised reflection on parody. On the one hand, it has been seen as conservative in the way that it is used to mock literary and social innovation, policing the boundaries of the sayable in the interests of those who wish to continue to say what has always been said. On the other hand, there is another tradition which celebrates the subversive possibilities of parody as its essential characteristic; parody in this view typically attacks the official word, mocks the pretensions of authoritative discourse, and undermines the seriousness with which subordinates should approach the justifications of their betters (Dentith, 2000: 20).

Dit is belangrik om in ag te neem dat parodie soms moeilik onderskeibaar is van verwante literêr-teoretiese begrippe soos Müller (1997: 4) aandui: "Another problem connected to this flexibility lies in the number of parody-related forms, for example travesty, pastiche, or burlesque; these are difficult to distinguish from parody or indeed from each other, because they, too, have experienced changes throughout the ages."

Dit is verder belangrik om ag te slaan op Beekman (1990: 84) se standpunt wat die werking van parodie aan 'n reeks transformasies koppel. Hiervolgens kan die volgende transformasies geld: vervanging (*substitutie*), toevoeging (*additie*), weglating (*deletie*), omsetting (*permutatie*) en herhaling (*repetitie*). Volgens Beekman (1990: 86) is dit "uiteraard niet zo dat een parodie altijd berust op slechts één transformatie. Integendeel. Doorgaans zijn meerdere transformaties gelijktijdig van toepassing." Van Gorp (1991: 295) definieer parodie as "een werk dat een bekend, ernstig literair voorbeeld, een bepaalde stroming of een bepaalde manier van schrijven belachelijk maakt door kenmerkende aspecten ervan, inhoudelijk of formeel, spottenderwijze (b.v. door hyperbolisering) na te bootsen." Sy omskrywing van pastiche is, "Nu duidt pastiche meestal op een kunstwerk, vooral literair, waarin stijl en de thema's van een auteur of een bepaalde periodestijl worden nagebootst: het werk kan (bijna) gelezen worden alsof het wel eens originele fragmenten ingelast" (Van Gorp, 1991: 297).

Hutcheon (1985: 32) bied 'n etimologiese verklaring vir die begrip "parodie". Sy wys op die tweeledige betekenis van die prefiks "para". In die eerste plek dui dit op twee tekste wat langs mekaar gestel word, waar parodie as 'n opposisie of kontras tussen twee tekste funksioneer. Tweedens, wys "para" ook op 'n jukstaposisie van tekste wat eerder verbande as kontraste suggereer. Hierdie tweeledigheid lei daartoe dat sy parodie so omskryf: "Parody, then, in its ironic trans-contextualization and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signalled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive."

Uit die vermelde definisies blyk dit dat die verskil tussen parodie en pastiche nie so duidelik aantoonbaar is nie. Gevolglik is dit noodsaaklik om kortliks aan te dui hoe die toonaangewendste teoretici die verskille aandui.

Vir Baldick (1990: 162) verskil die twee strategieë so: "Pastiche differs from parody in using imitation as a form of flattery rather than

mockery"; vir Hutcheon (1985: 39): "However, it seems to me that parody does seek differentiation in its relationship to its model; pastiche operates more by similarity and correspondence. In Genette's terms, parody is transformational in its relationship to other texts; pastiche is imitative." Sy toon verder aan dat pastiche gewoonlik binne dieselfde genre as sy model behoue moet bly, waar parodie meer verwerking toelaat deurdat dit verskeie genres kan oorskry (Hutcheon, 1985: 38). Beekman (1990: 81) sluit hierby aan: "Anders gezegd, pastiche impliceert een interstilistiese, parodie een intertextuele relatie." Dentith (2000: 11) wys ook daarop dat pastiche meer gefokus is op ooreenkoms as transformasie: "Pastiche, on the other hand, is similarly playful, but works by imitation rather than direct transformation."

'n Verdere verskil is dat pastiche nie slegs 'n nabootsing van 'n enkele teks is nie, maar die moontlikheid van 'n aantal tekste betrek (Hutcheon, 1985: 38). Hierdie wydlopige aard van pastiche word ook deur Rose (1991: 30) aangetoon wanneer sy beweer dat parodie 'n ander seinkarakter as pastiche vertoon en dat pastiche in wese op 'n samestelling van motiewe uit verskillende tekste en kunsvorme neerkom. Hutcheon (1985: 38) wys daarop dat parodie en pastiche nie net formele tekstuele nabootsings is nie, maar dat beide terme die kwessie van bewuste bedoeling (*intent*) ondervang. Beide funksioneer deur op 'n erkende manier van ander tekste te "leen". Indien die ooreenkoms tussen parodie en pastiche in gedagte gehou word, blyk dit sinvol om aandag te gee aan Dentith (2000: 9) se breër definisie van parodie: "Parody includes any cultural practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice." Volgens haar is dit belangrik om nie parodie te eng te probeer definieer nie: "'Parody' should be thought of, not as a single and tightly definable genre or practice, but as a range of cultural practices which are all more or less parodic" (Dentith, 2000: 19).

Op grond van bogenoemde teoretiese uitgangspunte kan die volgende opsommende stellings gemaak word: die begrippe "parodie" en "pastiche" is moeilik onderskeibaar, parodie neig egter om meer op die verskille met die oorteks te fokus en is daarom ook meer geneig tot direkte transformasies. Pastiche fokus meer op die ooreenkomste wat daar met die oorteks bestaan. Parodie fokus hoofsaaklik op 'n enkele teks of genre, waar die werking van pastiche op 'n wye verskeidenheid van tekste berus wat binne die raamwerk van 'n enkele teks kan voorkom.

## Sienings van parodie en pastiche binne 'n postmoderne raamwerk

Parodie en pastiche is nie slegs postmoderne begrippe nie:

First of all, parody is a very old phenomenon. It goes back to Hegemon of Thasos, whom Aristotle described as the first ever parodist, meaning he was the founding father of parody as genre. Since Greek antiquity, parody has been an element of 'Western culture'. In fact, parody might even be older than that, but no testimony has survived (Müller, 1997: 3).

Die belangrikste studies wat onderneem is om die begrippe parodie en pastiche binne 'n postmoderne raamwerk te definieer, is dié van Waugh (1984), Jameson (1984), McHale (1987), Hutcheon (1988), Docker (1994) Rose (1979, 1993) en Dentith (2000). Dit is nie moontlik om binne die beperkings van die huidige ondersoek elkeen van die teoretici se uitgangspunte volledig te bespreek nie. Gevolglik sal slegs 'n oorsig verskaf word van die belangrikste gevolgtrekkings waartoe hulle gekom het aangaande die plasing van parodie en pastiche binne 'n postmoderne raamwerk.

Die postmodernisme beskou pastiche as leë parodie (*blank parody*) waarin geen enkele model nagevolg word, waar daar geen enkele impuls soos bespottings en geen sin vir afstand van enige norm bestaan nie (Bennett & Royle, 1995: 184). Hierdie benadering sluit aan by dié van Jameson wat die verskil tussen parodie en pastiche in 'n postmoderne raamwerk as volg aandui:

Pastiche is like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without parody's ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists something *normal* compared to which what is being imitated is rather comic. Pastiche is blank parody, parody that has lost its sense of humor: pastiche is to parody what that curious thing, the modern practice of a kind of blank irony, is to what Wayne Booth calls the stable and comic ironies of, say, the eighteenth century (Jameson aangehaal in Belton, 1996:189).

Rose (1993: 272) beskou parodie as 'n konsep wat beide die metafiksionele en die komiese ondervang. Hierdie beskouing sluit aan by die modernistiese beskouing, maar beweeg ook weg daarvan deurdat die modernistiese benadering slegs op die een of die ander van hierdie twee vorms konsentreer.

Hambidge (1995: 19) plaas parodie in 'n postmoderne raamwerk wanneer sy die volgende beweer: "Parodie is sekerlik die belangrikste uitvloeisel van die postmodernisme en terselfdertyd die ingewikkeldste modus van die beweging. Die "inter-art traffic" van die postmodernisme word in die parodie goed geïllustreer. Sy wys ook op die metafiksionele aard van die parodie deurdat sy sterk op die teorieë van Waugh (1984) steun. In aansluiting by Waugh (1984) beskou sy die metafiksionele aard van die parodie binne die postmodernisme as volg: "Die metafiksionele teks deurbreek en bevraagteken bekende kategorieë en juis hierom is dit een van die moeilikste tipe tekste om te beskrywe. In vele opsigte sluit dit by die parodie aan, of 'n mens sou kon aanvoer dat 'n metafiksionele teks per definisie parodies in aanbod is" (Hambidge, 1995: 21).

Hawthorn (1995: 208) verskaf die volgende definisie vir metafiksie: "It is generally used to indicate fiction which includes any *self-referential element* (not necessarily resulting from a metanarrative: thematic patternings can also contribute to the formation of a metafictional effect in a work)." Hy wys ook op die belangrike rol wat metafiksie in postmodernistiese tekste speel. Vir Dentith (2000: 183) funksioneer parodie in 'n postmoderne raamwerk as 'n strategie vir skrywers om in voeling te kom met die kulturele verlede of ander kontemporêre diskursiewe modusse. Op sy beurt toon Docker (1994) aan dat daar niks spesifiek postmodern aan parodie is nie, maar hy gee wel toe dat postmodernisme daartoe lei dat die rol van parodie in populêre kultuur groter waardering verkry op 'n wyse wat die hoë kulturele strewes van modernisme nie kon verwesenlik nie.

### **Vermenging van hoë en populêre letterkunde**

Die versmelting tussen populêre kunsvorme en elemente uit die verbruikerskultuur is 'n belangrike aspek van die postmodernisme. Die konteks waarbinne hierdie versmelting plaasvind word as volg omskryf:

But many of the newer postmodernisms have been fascinated precisely by that whole landscape of advertising and motels, of the Las Vegas strip, of the late show and grade B Hollywood films, and of so-called paraliterature with its airport paperback categories of the gothic and the romance, the popular biography, the murder mystery, and the science fiction or fantasy novel. They no longer "quote" such "texts" as a Joyce might have done, or a Mahler; they incorporate them, to the point where the line between high art and commercial forms seems increasingly difficult to draw (Jameson aangehaal in Belton, 1996: 186).

“Kantate van koors: ’n hygnovelletta” vorm die eerste van vyf novelles waaruit *Swart koring* saamgestel is. Die titel *Swart koring* is ontleen aan en ’n parodie op *Groen koring* (1948) van Tryna du Toit, ’n prototipe van die Afrikaanse liefdesroman. Die titel *Swart koring* skep ’n duidelike verband met die oerteks. Die kern van die parodie in *Swart koring* lê grootliks in die titel opgesluit. Hierdeur word suggereer dat die konvensies van die liefdesroman/hyroman (asook ander populêre genres soos wetenskapsfiksie, die western en die spioenasieriller) verbreek gaan word deur alles wat suiwer is aan die betrokke genres, te kontamineer. Die kleur swart figureer in die verband as ’n simbool om die genre-onsuiwerheid aan te toon en staan in duidelike kontras tot groen wat assosiasies van vrugbaarheid, vitaliteit en natuurlikheid oproep. “Kantate van koors” is in wese nie ’n parodie op *Groen koring* (of enige ander teks) as sodanig nie, maar eerder op ’n bepaalde genre, waar daar meer spesifiek met die genrekenmerke en stylkonvensies van die populêre Afrikaanse liefdesroman die spot gedryf word. Van Gorp (1991: 416) dui die belangrikste kenmerke van die populêre fiksie as volg aan: “Triviaalliteratuur is in wezen conservatief. Ze bevestig de bestaande orde. Het wereldbeeld is dichotomisch (zwart-wit). Men creëert een fantasiewereld die slechts schijnbaar de werkelijke representeert. Door de illusie van werkelijkheidsbeheersing (held, happy ending) en door naïeve ernst en het gebrek aan humor en ironie, dringt men de lezer in een passieve leeshouding.”

Die genre-onsuiwerheid van “Kantate van koors” word duideliker namate daar in diepte gekyk word na presies watter genregrense oorskry word. In die eerste plek is daar in die novelle nie sprake van ’n tradisionele liefdesverhouding nie. Die verhouding tussen dr. Etienne Greyvenstein en Sonja Verbeek wil nie vlot nie. Die grootste rede hiervoor is dat Sonja Verbeek lesbies is en gevolglik nie dr. Greyvenstein seksueel aantreklik vind nie. Die tradisionele man/vrou of held/heldinverhoudings, wat kenmerkend van die liefdesroman is, word hiermee geparodieer en genderstereotipes uitgedaag. Hambidge (1999) wys ook op hierdie stereotipes in die tradisionele liefdesroman: “As ’n mens egter gaan kyk na die voorskrifte (sowel binnelands as buitelands) vir die skryf van hierdie liefdesverhale, verraai dit op sigself al ’n bepaalde gender-aanname en- voorskrif. Uit Perskor se voorskrifte vir die sogenaamde hyroman is dit duidelik dat gender-stereotipes bestaan.” Hierdie gegewe word verder gevoer deurdat Sonja Verbeek en Tanja Verwaveren verlief op mekaar raak en ’n hartstogtelike lesbiese verhouding begin.

'n Liefdesverhouding tussen vroue is volgens genrekonvensies geheel taboe binne die tradisionele liefdesroman. Die genrekonvensies word verder oortree deur die grafiese beskrywings van lesbiese seks in die volgende: "Gelukkig het ons baie geld gemaak hierdeur. Ons kan op 'n wêreldreis gaan (...) in die Bahamas sonder pajamas (...) in Bangkok slaan ek jou hok (...) in Hawaii gaan ek jou naai". En Sonja Verbeek met die laaste woord: "In Tahiti kielie ek jou tietie" (Hambidge, 1996: 39). Deur taalgebruik word die parodie wat daar op die tradisionele liefdesroman gelewer word verder gevoer, aangesien kru taalgebruik binne die stilistiese grense van die liefdesroman ontoelaatbaar is. Die pogings in "Kantate van koors" om wel kragwoorde te vermy, lewer op sigself 'n parodie op die pretensieuse taalgebruik, wat eie is aan die liefdesroman in Afrikaans. Die volgende gesprek tussen Etienne en Sonja dien as voorbeeld van die wyse waarop "versigtige" taalgebruik in liefdesromans geparodieer word: "'Hond se doilie,'" swets sy. Laggend staan Etienne langs haar. 'Jou maaifoedie,' vervolg sy, 'jou ou stouterd'" (Hambidge, 1996: 17).

Die parodiëring in "Kantate van koors" word geaksentueer deur middel van die voorskrifte in Perskor se *Romanreeks* (wat op meta-fiksionele wyse deel vorm van die primêre teks) ten opsigte van die eise waaraan hul liefdesromanmanuskripte moet voldoen. Dit word duidelik dat "Kantate van koors" as 'n parodie vele van die voorskrifte oortree. So word daar byvoorbeeld vermeld dat gayseks en vloekwoorde ontoelaatbaar is. Die feit dat die verteller deurlopend die verhaalelemente in "Kantate van koors" in hoofstuk VIII aan die hand van die Perskor-voorskrifte toets, lei daartoe dat die werking van die parodie meer op die voorgrond gestel word.

Tog vertoon "Kantate van koors" ook tipiese kenmerke van die tradisionele liefdesroman. Hierdeur word die ooreenkoms wat pastiche (anders as parodie) met die oerteks vertoon, geaksentueer. Hierdie geneigdheid van pastiche tot ooreenkoms eerder as verskil of direkte transformasie sluit aan by die beskouings van Hutcheon (1985), Beekman (1990) en Dentith (2000).

Tipiese karakters van die liefdesroman is in "Kantate van koors" aanwesig soos die aantreklike manlike hoofkarakter, dr. Etienne Greyvenstein en die aantreklike vroulike karakters naamlik Sonja Verbeek en Tanja Verwaveren. Daar is sprake van 'n gelukkige einde omdat Sonja vir Tanja binne 'n lesbiese konteks uiteindelijke geluk vind en Etienne geluk binne 'n meer konvensionele heteroseksuele konteks vind met 'n jong onderwyseres.



Pastiche is verder in groot mate aanwesig in "Kantate van koors" deurdat daar 'n aantal tekste uit die Afrikaanse letterkunde hier gekunstel word binne die raamwerk van 'n liefdesroman. Die wydlopië aanbod van tekste in *Swart koring* sluit aan by die perspektiewe wat Hutcheon (1985) en Rose (1991) op pastiche gee, aangesien beide teoretici daarop wys dat die werking van pastiche op 'n wye verskeidenheid van tekste berus. Deur middel van hierdie wesenlike kenmerk van pastiche word die vermenging tussen hoë en populêre letterkunde as 'n postmoderne kenmerk ondersteun. Hambidge (2000) spreek haar so hieroor uit: "Die ou-wêreldse snobisme van D.J. Opperman en ander hekwagters het plek gemaak vir 'n loslit, sê-sommer-aanslag. Die implikasies van die postmodernisme, naamlik die verdwyning van grense tussen hoë en populêre letterkunde, het aangebreek." Die onderskeid tussen hoë en populêre literatuur is 'n wesenlike kenmerk van die Afrikaanse letterkunde soos Olivier (1988: 90) tereg aantoon: "Feitelik lyk dit my kan ons stellig verklaar dat daar by ons sedert die jare sestig 'n ingeburgerde onderskeiding ingetree het tussen hogere literatuur en wat sommige mense noem verstrooiingsliteratuur." Hy noem ook dat die katalogus van 'n bekende Kaapse uitgewer onderskei tussen populêre romans en belletrie; in van die grootste boekwinkels word dié leesstof en die letterkunde van mekaar geskei.

Selfs in die postmoderne tydsgewrig waar hoë literêre werke al hoe meer die populêre sfeer begin binnedring (vergelyk byvoorbeeld *The unbearable lightness of being* (1984) van Milan Kundera) word daar nog steeds 'n duidelike onderskeid tussen hoë en populêre letterkunde gemaak. Brink (1988: 102) laat horn as volg hieroor uit: "Dis bowendien deel van ons swaarmoedige Calvinistiese erfenis dat ons die goeie met die bittere of die sware vereenselwig, en die genotvolle met sonde." Dit is verder duidelik dat sommige skrywers van populêre literatuur gekant is teen so 'n segregasie soos die volgende uitspraak van De Kock (1990: 94) beklemtoon:

Ons het hier te doen met 'n vraagstuk rondom vakmanskap en kwaliteit. Hier behoort nie sprake te wees van 'n hiërargie nie. Elke genre moet in sy eie reg gesien word. Almal is op dieselfde vlak maar daar is wel sprake van verskil wat betref funksie en doel. Selfs dan is dit moeilik om te sê dat die ontspanningsroman nie ook elemente van die letterkunde bevat nie.

Dit is ironies dat hierdie uitspraak verder gestalte kry in "Kantate van koors" waarin die verskille tussen hoë en populêre letterkunde juis

deur middel van die werking van parodie en pastiche opgehef word. Verder word vanweë historiese, sosiale en literêre standaarde 'n proses van uitsluiting onderhou soos Willemse (2002) tereg aantoon:

Daarmee sluit ons per implikasie 'n magdom ander geskifte uit, byvoorbeeld tekste wat dikwels beskryf word as populêre literatuur, of in Afrikaans met 'n omhaal van woorde as 'goeie gewilde prosa' beskryf word. Net so sluit ons, dikwels doelbewus, die nuwere ontwikkeling in massamedia van die begrip 'letterkunde' uit.

Tekste wat as populêre kultuur getipeer word en in *Swart koring* afwesig is, is Afrikaanse rolprente soos *Hoor my lied* en *Die kandidaat*. Daar is verder sprake van 'n Al Debbo-fee by die plaaslike inryteater. Verder is daar verwysings na populêre Afrikaanse liedjies soos "Die padda wou gaan opsit", "Kom dans Klaradyn" en "Groen koringlande". Hierdie visuele en ouditiewe tekste word binne 'n enkele raamwerk saamgevoeg met tekste uit die ouer Afrikaanse letterkunde wat as sogenaamde hoë letterkunde beskou word. Enkele voorbeelde is *Sy kom met die sekelmaan* (1937) van Hettie Smit, *Bart Nel* (1936) van Jan van Melle, *As die tuig skawe* (1926) van Johann Grosskopf en *As ons twee eers getroud is* (1963) van Gerhard Beukes. Figure uit die ouer Afrikaanse letterkunde wat in die roman ter sprake kom, is onder andere C.M. van den Heever en Jochem van Bruggen.

'n Meer konkrete voorbeeld om die vermenging tussen hoë en lae letterkunde te ondersteun, is waar Etienne en Sonja besig is om te redeneer oor karakters in Afrikaanse romans. Terwyl hulle hieroor redeneer, gaan kyk hulle terselfdertyd na populêre rolprente en luister hulle na populêre Afrikaanse liedjies. Sonja Verbeek se erns met hoë letterkunde word hierdeur onder verdenking geplaas soos die volgende opmerking aantoon: "En hulle het gaan fliek in die plaaslike bioskoop wat wonder bo wonder soms 'n goeie rolprent vertoon het. Soos *Hoor my lied* tussen al die Engelse gemors deur. En *Die kandidaat* (Hambidge, 1996: 10). Die verskil tussen hoë en populêre letterkunde word toenemend deur Sonja se erns met die Afrikaanse literatuur en die gebruik van pastiche ondersteun. Haar afkeur aan populêre letterkunde word aangetoon wanneer Sonja aan Tanja die aard van literêre waardes verduidelik wat sy by haar skoliere wil tuisbring: "Ek wil hê hulle moet die koue, hoë paaie loop. Dit bewandel wat ons erns is. Nie verhale met maklike uitweggies soos *Die ruiter in swart* of *Saal 10 nie*" (Hambidge, 1996: 14). Sonja word later met populêre letterkunde gekonfronteer toe sy uitvind dat Tanja die outeur van fotoverhale is, wat as die mees

ekstreme vorm van lae letterkunde beskou kan word. Sonja se ont-nugtering hiermee blyk uit die volgende:

“Ja. Terwyl sy klasgee oor *Die Burgemeester van Slaplaagte* en koer oor die ironie en humor in die teks, betrap sy ’n leerling met ’n fotoboekie onder sy skoolboeke weggesteek. Toe sien sy dit. Haar geliefde se naam as OUTEUR by die skryfsel. So besete was sy van die verraad dat sy nie langer voor die klas kon bly staan nie. Al die bloed het haar gesig verlaat” (Hambidge, 1996: 28).

Deur hierdie verraad word Sonja se eie pretensies ontbloot deurdat sy teen die einde van die verhaal tog besluit om met Tanja in ’n liefdes-verhouding betrokke te raak. Dié gegewe plaas ’n vraagteken oor haar behepthed met hoë kuns. Die versmelting tussen hoë en populêre letterkunde word daarmee in hierdie verhouding vergestalt.

### **Die manifestasie van massakultuur**

“Goue vinger: ’n spioenasie-novelletta” vorm die vierde novelle in *Swart koring*. In die novelle word die spioenasieriller soos dit in die populêre letterkunde en film figureer, betrek. Die sentrale fokus val op die 007-reeks, wat sedert die 1960’s bekendheid verwerf het. Die reeks het gedurende die vroeë 1960’s sy ontstaan in die Britse filmbedryf gehad en is vandag steeds gewild. In hierdie rolprente is die sentrale karakter, James Bond, ’n ondernemende spioenasieagent vir die Britse geheime diens. Die vader van James Bond is die Britse skrywer, Ian Fleming, en 12 Bond-rolprente is op sy romans gebaseer. Sedert *Dr. No* in 1962 verskyn het, het 22 Bond-rolprente die lig gesien. *Die another day*, met Pierce Brosnan in die hoofrol, is onlangs in 2003 uitgereik. Dat die rolprente na soveel jaar steeds gewild is, dien as ’n bewys van die populêre status wat dit wêreldwyd geniet. Goodall (1995: 48) som die sukses van die reeks so op:

In their thirty-year career, the Bond novels and films have gone through an extraordinary number of transformations: from genre to genre, actor to actor, audience to audience, changing from a small coterie publication, aimed at a certain section of the middle class, to a truly mass, international audience of film and television watchers.

Bekende akteurs wat oor die jare die rol van James Bond vertolk het, is Sean Connery, Roger Moore, Timothy Dalton en Pierce Brosnan.

Die film wat spesifiek in “Goue vinger: ’n spioenasie-novelletta” geparodieer word, is *Goldfinger* (1964, gebaseer op ’n 1959 Fleming-ro-

man met dieselfde titel) met Sean Connery, Honor Blackman, Shirley Eaton, Gert Frobe en Harold Sakata. Die rolprent handel oor 'n skurk genaamd Goldfinger wat probeer om met Chinese terroriste die goudreserwes in Fort Knox te bekom. Bond kom van die plan te wete en ry die planne in die wiele. Die voorspelbare storielyn asook die groot vermaaklikheidswaarde is kenmerkend van massakultuurprodukte en vorm 'n belangrike kenmerk van Bond-films: "If it is not a great film, it is great entertainment, and contains all the elements of the Bond formula that would work again and again (...) When it comes to movie spies, Agent 007 is full service, one-stop shopping" (Ebert, 2000). Bond vergestalt verbruikerswaarde binne die konteks van massakultuur.

In *Goldfinger* word die patroonmatige storielyn van die spioenasieriller nagevolg. Dit is juis dié patroonmatigheid wat in die Hambidge-tekste geparodieer word. In die eerste plek ontvang Bond sy opdrag van M, die hoof van M16, die Britse geheime diens. Die skurk is opnuut soos in die eerste twee rolprente 'n persoon wat 'n obsessie het met globale dominansie. Daarna volg die gebruikelike flirtasie met M se sekretaresse, Moneypenny, wat opgevolg word met 'n demonstrasie deur die wetenskaplike Q, wat aan Bond die nuutste tegnologiese truuks vertoon wat hy moet gebruik om die skurke te oorwin. Die skurk word daarna aan die kyker bekendgestel met sy moordlustige meeloper en sy vroulike assistent wat in die tradisie van die Bond-rolprent, beeldskoon is. Hierna volg die blootlegging van die skurk se bose planne; Bond word gevange geneem en draai by die dood om, maar soos sy gewoonte is, ontsnap hy op die een of ander manier. Die verleiding van die slinkse vroulike hoofkarakter vorm 'n integrale deel van die storielyn wat gewoonlik uitloop op die finale skoot waar Bond haar finaal verower.

In die eerste plek word *Goldfinger*, as spioenasiedrama geparodieer deur die titel "Goue vinger: 'n spioenasie-novelletta (oftewel: Gou-'n-vinger)". Die speelse titel is gelaai met seksuele ondertone en stel meer spesifiek lesbiese seksuele bevrediging op die voorgrond. Soos in die *hygnovelletta* (my kursivering) maak die benaming spioenasie-novelletta dit duidelik dat lesbianisme hier vooropgestel word deurdat daar dikwels in die omgangstaal na 'n lesbiese vrou as 'n "let" of 'n "lettie" verwys word. Die subtitel "oftewel: Gou-'n-vinger" is gelaai met ietwat platvloerse seksuele innuendo wat lesbiese seksuele uitdrukking vooropstel. Hierdie subtitel dien as 'n vooruitskouing op die lesbiese verhouding tussen Sonja en Tanja, maar die parodiese werking dien ook 'n belangriker doel. Daar word afgewyk van die konvensionele patroon van die spioenasieriller (en meer spesifiek van *Goldfinger*)

deurdat 'n lesbiese vrou die rol van die manlike Bond inneem. Hierdeur bied die Hambidge-teks 'n korrekatief op die konvensionele geslagsrolle wat in *Goldfinger* geld deur die manlike held te vervang met 'n lesbiese held, die karakter Sonja Verbeek. Hierdie parodie vervul verder die rol om manlike chauvinisme wat dikwels deur Bond geopenbaar word uit te daag en die fokus na eksplisiete lesbianisme te verplaas.

Die tipiese patrone van die Bond-film word in "Goue vinger" herhaal. So ontvang Sonja Verbeek ook haar opdrag van M, maar M word deur 'n ouer lesbiese dame vertolk. Die aard van die opdrag is dat 'n klomp skurke 'n literêre bustoer in die wiele wil ry deur die roete te verander en 'n vals gids in die plek van die werklike een wil plaas. Dit is egter opvallend dat genregrense ook hier opgehef word deurdat James Bond (Sonja Verbeek) moet help om die hoë letterkunde te beskerm teen die bese planne van die skurke. By implikasie word die figure uit die populêre letterkunde en massamedia in "Goue vinger" gebruik om die eer van die hoë letterkunde te beskerm. Net soos James Bond is Sonja ook toegegerus met allerlei slim tegnologiese uitvindings: "Haar sigaretkoker word verander in 'n giftige klein pea-shootertjie. Dit kan die opponent vir bykans drie ure aan die slaap sit. Haar aansteker is 'n mikrofoonjie waarmee sy gesprekke kan monitor. So het sy onder meer uitgevind wie was die geheime beoordeelaars toe *Kaktus-kroniek* die Roma-prys vir fiksie gewen het (Hambidge, 1996: 93). Sonja Verbeek verskil egter van Bond deurdat haar tulbande ook as geheime wapens kan funksioneer. Hierdeur word die James Bond wat in die oorteks figureer, uiterlik getransformeer tot 'n vroulike ekwivalent.

Tanja tree op as M se sekretaresse en daar is sprake van 'n groep skurke genaamd SMASH, aangevoer deur ene Jean-Jacques Roos. 'n Parodie word op Q gelewer, deur die karakter, oom Riempië Erasmus, wat as 'n goedge Afrikaner-omie uitgebeeld word en lynreg verskil met sy meer gesofistikeerde Britse eweknie. Die tegnologiese effekte wat eie aan Bond is, word verder geparodieer wanneer dit na ikone uit die Afrikaanse taal en letterkunde getransponeer word:

Dan is daar die sleutelhouer in die vorm van die Taalmonument. Terwyl die booswig dit bewonder, word daar plots 'n susmiddel in die vinger ingespuut. Op die koop toe neem die susmiddel die booswig terug na sy primitiewe brein en allerlei hallusinasies maak van droomland 'n helle-ervaring. Daar word gedroom van debatte tussen C.P. Hoogenhout en D.F. du Toit oor die toekoms van Afrikaans. Die Vriende vir Afrikaans se teelys verskyn hier, en die agendas van die Stigting vir Afrikaans (Hambidge, 1996: 96).

Die satiriese funksie van die spesifieke parodie blyk uit die beeld van die skurk wat droom van die agendas van die Stigting van Afrikaans. Hiermee word geïmpliseer dat die teelys van die Vriende vir Afrikaans en die agendas van die Stigting vir Afrikaans 'n gepaste straf vir enige skurk is, aangesien die inligting aanleiding tot nagmerries kan gee. Die vervaging tussen fiksie en werklikheid kom hier ter sprake en verkry historiese kulturele organisasies binne die Afrikaanse literêre sisteem op 'n besondere wyse fiksionele status.

### Slot

In die artikel is aangetoon dat parodie en pastiche, twee postmoderne strategieë, die versmelting van hoë en populêre letterkunde en die manifestasie van massakultuur in *Swart koring* herhaaldelik ondersteun. Uit die ondersoek kan tot die gevolgtrekking gekom word dat parodie en pastiche 'n belangrike rol in *Swart koring* speel. Die verdere uitdaging bly om ondersoek in stel na parodie en pastiche wat in *Die swart sluier* en *Sewe Sonjas en wat hulle gedoen het* as strategieë gebruik word om populêre kultuur te ondermyn.

### Bronnelys

- Belton, J. (ed.). 1996. *Movies and Mass Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Bennett, A. & Royle, N. 1995. *An introduction to Literature, Criticism and Theory*. London: Prentice Hall.
- Bennett, T & Woollacot, J. 1987. *Bond and Beyond: the Political Career of a Popular Hero*. London: Macmillan.
- Beekman, K. 1990. De literaire parodie bij benadering. In: Mertens, A. & Beekman, K. (reds.). *Intertekstualiteit in teorie en praktijk*. Dordrecht: Foris Publications, 77-96.
- Brink, A.P. 1988. Populêre en hogere literatuur. *De Kat*. Oktober, 102-103.
- De Kock, H. 1990. Fasette van 'n fokus op '80. Uittreksels uit die verrigtinge van die Nasionale Leeskringsseminaar, 5-6 Oktober 1988. *Tydskrif vir Letterkunde* XXVIII (1): 94-97.
- Dentith, S. 2000. *Parody*. London: Routledge.
- Docker, J. 1994. *Postmodernism and Popular Culture: a Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Du Plooy, H. 1989. Genre, parodie en vernuwing in die werk van Etienne Leroux. *Acta Academica*, 21(1): 99-111.
- Ebert, R. 2000. Goldfinger. *Chicago Suntimes*. [A.] Beskikbaar: <http://www.suntimes.com/ebert/greatmovies/goldfinger.html>. Besoek: 2 Februarie 2004.
- Goodall, P. 1995. *High Culture, Popular Culture: The Long Debate*. St. Leonards: Allen & Unwin.
- Hambidge, J. 1995. *Postmodernisme*. Pretoria: J.P. van der Walt.
- . 1996. *Swart koring*. Kaapstad. Human & Rousseau.
- . 1997. Joan se grammatika van emosies. *Beeld*. 29 Januarie, 9.
- . 1998. Joan Hambidge praat oor haar twee romans in 'n jaar. *Beeld Plus*, 16 September, 4.
- . 1999. *Die suigroman*. [A.] Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za>
- . 2000. *Hibriditeit en die internet*. [A.] Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/seminaar/16hambidge.asp>. Besoek: 2 Februarie 2004.
- Hawthorn, J. 2000<sup>4</sup>. *A Glossary of Contemporary Literary Theory*. London: Arnold.
- Hutcheon, Linda. 1985. *A theory of Parody: the Teachings of Twentieth-century Art Forms*. New York: Methuen.

- . 1988. *A Poetics of Post modernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- Jameson, F. 1983. Postmodernism and consumer society. In: Foster, H. (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend: Bay Press.
- . 1984. Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism. *New Left Review* 146: 53-92.
- McHale, B. 1987. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.
- Müller, M. 1992. Postmodernisme. In Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, 397-400.
- Müller, B. 1997. Introduction. In Müller, B. (red.). *Parody: Dimensions and Perspectives*. Amsterdam: Rodopi, 1-10.
- Olivier, F. 1988. Fasette van 'n fokus op '80: Uittreksels uit die verrigtinge van die Nasionale Leeskringseminaar, 5-6 Oktober 1988. *Tydskrif vir Letterkunde* XXVIII (1): 89-93.
- Pretorius, R. 1992. Parodie. In Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, 370-371.
- Rose, M.A. 1979. *Parody/metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm.
- . 1993. *Parody: Ancient, modern and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Snyman, H. 1998. Joan Hambidge (1956-). In Van Coller, HP (red.). *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis Deel 1*. Pretoria: Van Schaik Uitgewers, 503-513.
- Van Gorp, H. 1991. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhof.
- Waugh, P. 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Selfconscious Fiction*. London: Methuen.
- . 1992. *Practising Postmodernism Reading Modernism*. Kent: Edward Arnold.
- Willemsse, H. 2002. *Waar's die nuwe stemme in ons letterkunde?* [A]. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/seminaar/heinw.asp>. Besoek: 5 Februarie 2004.